

Cineastas primitivos españoles, la huella de la escena

Antonia del Rey Reguillo

En el *continuum* de la historia de la representación visual la emergencia de la actividad cinematográfica no supuso en modo alguno una ruptura con las prácticas anteriores, sino un nuevo eslabón que se engarzó sin dificultad en la trayectoria de la tradición espectacular que la había venido precediendo. Sobre ella, el cine de los orígenes se asentó como un nuevo arte cuyas estrategias y modos de representación aparecían claramente deudores de los usos precedentes. De hecho, esa deuda se percibe sin dificultad en la mayoría de las manifestaciones cinematográficas de los primeros tiempos.

Entre las artes de la representación visual que mayor vinculación y ascendiente tuvieron en el proceso de constitución del cinematógrafo, el teatro ocupa un puesto destacado. Él fue una fuente fecunda de la que el cine se alimentó de forma más o menos explícita hasta que en la segunda década del siglo veinte logró conformar su propio lenguaje específico. En este sentido, no es exagerado considerar el propio surgimiento del cine como una transformación y culminación del teatro. Con respecto a él, la deuda del séptimo arte es absoluta y hoy no cabe duda de que, puesto que en la evolución de las formas teatrales decimonónicas todos los modos discursivos que se iban desarrollando apuntaban gradualmente hacia un incremento del realismo, el emergente cinematógrafo surgido a final de siglo venía ya prefigurado de antemano como su consecución natural. Entre los estudiosos que han puesto el acento en esa evolución, uno de los más clásicos es Nicholas Vardac, según el cual las raíces estéticas del cine contemporáneo pueden rastrearse a través de una doble influencia, la de las formas propias del cine primitivo y la de los métodos teatrales precedentes y coetáneos suyos¹.

Y es que, desde los primeros años del cine, el nuevo arte luchó por encontrar su especificidad mediante la búsqueda de recursos que hicie-

1. Nicholas Vardac: *Stage to Screen. Teatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*, New York, Da capo, 1987.

ran posible el logro del propio lenguaje. En ese empeño, desde la tradición teatral, y en conjunción con el resto de espectáculos que conformaban la nutrida amalgama con la que el público del diecinueve se solazaba, fue surgiendo el lenguaje específico de las imágenes a lo largo de una evolución de casi tres décadas, y en el transcurso de dos períodos formales en los que se sucedieron los usos del Modo de Representación Primitivo y su posterior depuración en el Modo de Representación Institucional. En ambos se dejó sentir la huella teatral.

Al respecto, André Gaudreault, desde la narratología, insistió en la estrecha relación que el cine mantiene con el teatro. Como éste, aquel estructura en actos sus historias, imitadas de la realidad e interpretadas por actores, sin necesidad de un narrador explícito que las guíe. Sin embargo, el cine, al constituirse sobre series de imágenes agrupadas en secuencias sucesivas, está también ligado a la narratividad. Y ello es así, porque sin desarrollar un modo específico de narrar, el cine se ha valido de sus propios medios técnicos para combinar aspectos de los dos sistemas preexistentes, el literario y el escénico. De esa síntesis surge el modo específico cinematográfico como algo ecléctico que combina las formas de mostrar, propias del teatro, con las formas de narrar, propias de la literatura. Así, en el cine, la mostración se ejerce desde los planos, entendidos como microrrelatos autónomos, y a partir de ellos, ligados por la continuidad que instaura el montaje, emerge la narración².

La impronta del teatro fue muy perceptible en el cine durante sus dos primeras décadas de vida. Entonces, llegó incluso a definir tendencias perfectamente reconocibles. Tal fue el caso del llamado *Film d'Art*, un estilo de películas acuñado en Francia en torno a 1908, que privilegiaba las adaptaciones literarias de novelas o dramas, preferentemente de temática histórica. Su objetivo era alcanzar mayores cotas de artísticidad en las producciones cinematográficas, en un intento para ennoblecer la nueva forma de expresión y legitimarla consiguiendo su reconocimiento como arte. En realidad, se trataba de atraer a las salas de cine al público más culto, hasta entonces reticente a la aceptación de un espectáculo cuyos productos parecían dirigidos a satisfacer los gustos más populares.

Por lo que se refiere al cine español, los diferentes grados de asunción de los modos del discurso teatral son perfectamente detectables en la producción fílmica de aquellos años. Como en el resto de las cinematografías, la proporción en que dicha influencia se manifiesta es muy distinta y está en función de factores diversos. En este sentido, del escaso patrimonio conservado, dos películas resultan ejemplares para describir la situación. Se trata de *El ciego de la aldea*, dirigida en 1906 por Ángel

2. André Gaudreault: *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

García Cardona para la productora valenciana Casa Cuesta, y de *Don Pedro el cruel*, que con dirección artística de Albert Marro fue rodada por Ricardo Baños en 1911 para la barcelonesa Hispano Films. De ella sólo quedan los catorce primeros minutos. Ambas películas son dramáticas y, mientras el argumento de *El ciego de la aldea* se teje sobre la peripecia de un asalto que acaba en secuestro, *Don Pedro el cruel* organiza su trama en torno a una conspiración. Con todo, afinidades genéricas aparte, lo cierto es que entre los dos filmes priman las diferencias. Para empezar, en el primero los hechos son coetáneos a la fecha de filmación, sin embargo, en el segundo se aborda un episodio de nuestra historia medieval, concretamente la traición que los príncipes de la casa de Trastámara urdieron contra el rey castellanoleonés Pedro I, aquel al que la historia califica como "el cruel".

Unas coordenadas cronológicas tan dispares requieren, por lo que a ambientación y caracterización de personajes se refiere, planteamientos de puesta en escena esencialmente distintos. Aunque, a decir verdad, las diferencias habidas entre las dos películas dependen de factores ligados a las circunstancias de producción y tienen que ver con los años que separan las respectivas fechas de realización y el diferente talante y envergadura de sus firmas productoras. Ambos elementos, contemplados en detalle, podrían explicar la diversidad de sus rasgos discursivos. De hecho, los cinco años de distancia que median entre las dos filmaciones supusieron cambios decisivos en la evolución de los modos de producción fílmicos, que desde el origen del cine se estaban transformando progresiva e imparablemente. Pero vayamos por partes.

Cuando la Casa Cuesta puso en marcha la filmación de *El ciego de la aldea*, era la firma más activa y solvente del panorama cinematográfico valenciano. Su entramado industrial se basaba en la distribución y producción de cintas de actualidades sobre actividades locales y regionales, privilegiando siempre los temas taurinos. Éstos eran un distintivo de marca, cuyo éxito permitió a la empresa capitalizarse lo suficiente para poder emprender producciones de ficción. Como operador, la firma contaba con Ángel García Cardona, considerado el primer cineasta valenciano, de cuya solvencia hablan las veinte películas filmadas entre 1899 y 1904 que tenía en su haber. Todas ellas, centradas en las actividades que animaban la vida ciudadana. Fiestas, carnavales, celebraciones religiosas, desfiles militares, escenas de la huerta y, por supuesto, corridas de toros se habían dado cita en el interior de sus imágenes³. De su baga-

3. La trayectoria de la firma Cuesta, en Julio Pérez Perucha: "La singular trayectoria de Cuesta, Valencia" en *Archivos de la Filmoteca* n° 2, junio-agosto, 1989, pp. 46-53 y en Antonia del Rey Reguillo: "La pasión obstinada del primer cine valenciano", en *Archivos de la Filmoteca* n° 33, 1999, pp. 54-69.

je como camarógrafo ambulante, es fácil inferir su capacidad para aprovechar el tanto por ciento de espontaneidad e imprevisión que la realidad podía llegar a incorporar a las imágenes captadas al aire libre. A este profesional se debe *El ciego de la aldea*, un filme articulado en once planos cuya sucesión conforma un pequeño drama con final feliz. Su trama gira en torno a un secuestro, el posterior rescate de la víctima y el consecuente apresamiento de los malhechores. Pese a su pequeña envergadura, el filme reúne a once personajes de diferentes categorías. Entre ellos, un ciego mendicante y la niña lazarillo que lo acompaña son los protagonistas y, aunque sea el invidente quien dé nombre a la película, es la muchacha la que resulta determinante para la trama, al ser ella la que con su habilidad propicia la liberación de la víctima.

Los hechos se sitúan en una pequeña aldea por cuyas calles y afueras deambulan el ciego y su acompañante pidiendo limosna para sobrevivir. En su ir y venir se cruzan con una pareja adinerada que los socorre con unas monedas, ante la atenta mirada de unos maleantes. De hecho, estos tienen pronto la ocasión de arrebatar a los dos mendigos la limosna recibida y, no contentos con ello, posteriormente asaltan a la pareja adinerada y secuestran a la mujer para exigir un rescate. Cuando su guarida es descubierta por la muchacha, el desenlace se precipita en forma de final feliz, una vez que el orden es restablecido por la ley y la pareja protagonista premiada por su valor y bondad.

La historia, sencilla y predecible, es narrada de forma hábil y efectiva con gran simplicidad de medios, gracias a una serie de recursos visuales que permiten observar la pericia y experiencia del camarógrafo, cuya destreza da lugar a un relato ágil y medido, donde determinadas pautas discursivas deudoras del teatro y de habitual presencia en el cine de los orígenes parecen ya superadas. Son aquellas que tienen que ver con los elementos de puesta en escena relativos al emplazamiento de la cámara, al estilo de actuación de los intérpretes y a la disposición de los personajes y objetos en el interior del campo fílmico. Ciertamente, en *El ciego de la aldea* son pocos los planos filmados desde emplazamientos frontales de la cámara, aquellos, tan característicos del cine primitivo, que remiten al punto de vista del espectador teatral. Por contra, en su gran mayoría, están tomados en plano general, desde posiciones laterales, con la cámara situada a la izquierda del encuadre. [fig.1] Esta opción por la lateralidad de los emplazamientos da como resultado unos planos en cuyo interior las líneas de composición visual tienden a la oblicuidad, rasgo que dota a las imágenes de amplia profundidad y perspectiva, confiriéndoles un efecto de tridimensionalidad que les aporta un mayor grado de realismo. La estrategia de filmación no sólo habla de la habilidad técnica del camarógrafo, sino que constata hasta qué punto en esta fecha de 1906 se habían asumido en el cine español las pautas y hallaz-



Fig. 1

El ciego de la aldea



Fig. 2

gos expresivos que el cine tan velozmente venía desarrollando.⁴ Algo semejante se puede decir del estilo de actuación practicado por los actores. Su orientación naturalista delata un propósito consciente de evitar el exceso de gestos y ademanes, tan característicos del primer cine y tan vinculados a la herencia de raigambre teatral. Muy al contrario, en esta película, todo parece dirigido a la búsqueda de un naturalismo que intenta ajustarse a la realidad.

Por otra parte, la dilatada experiencia como filmador de actualidades de Ángel García Cardona se proyecta sobre el pequeño relato que desarrolla *El ciego de la aldea*, confiriéndole su vigor y frescura característicos, muy presentes en las secuencias rodadas en exteriores —que son la mayoría— sobre las que se imponen de tanto en tanto pequeñas contingencias que, en lugar de arruinar el juego significativo de la diégesis, le aportan grados de realismo y espontaneidad. Es lo que sucede, por ejemplo, en el plano cuarto. Todo él gira en torno a los personajes del ciego y la niña lazarillo, que comparten un rato de descanso a las afueras de la aldea, felices por la limosna recibida. Mientras la muchacha muestra su afecto por el invidente y le prodiga su atención compartiendo con él un trozo de pan, la realidad extradiegética irrumpe en la ficción en forma de perro callejero, que se incorpora a la escena con toda naturalidad atravesando el campo fílmico de derecha a izquierda. [fig.2] Un hecho tan fortuito transforma la situación por unos segundos, al añadir a la diégesis un plus de inesperado realismo, y consigue de paso que el espacio die-

4. Según Barry Salt, tales cambios, tendentes a la estabilización y reorganización interna del sistema, se inician a partir de 1903. En *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, Londres, 1992.

gético pierda momentáneamente su condición impostada de escenario ficcional y recupere su estatuto original de lugar periférico inserto en un ámbito aldeano concreto.

Estos deslizamientos imprevisibles hacia lo real —frecuentes en el filme— son los que restan artificio al relato de García Cardona y lo dotan de una espontaneidad y frescura que probablemente estuvieron en la base del éxito que tuvo la película, cuya resonancia determinó el inicio de la época dorada de la productora. Pero, sobre todo, al alejar sustancialmente el efecto de representación inherente al espectáculo teatral, sitúan al filme con pleno derecho en ese registro expresivo concreto donde se fragua la esencia y especificidad propia del arte cinematográfico, que culminaría en el efecto de transparencia y realismo narrativo propiciados posteriormente por el sistema de convenciones del Modo de Representación Institucional.

Por añadidura, otras soluciones de puesta en escena que se pueden observar en la película ponen de manifiesto la soltura con la que *El ciego de la aldea* sigue las pautas expresivas que se van incorporando al emergente código del lenguaje cinematográfico. Es lo que sucede con los desplazamientos de los personajes en el interior del encuadre, que al realizarse siempre en diagonal, propician una composición visual de las imágenes que incrementa el dinamismo interno del encuadre y multiplica el efecto de profundidad de campo en aras de la ilusoria tridimensionalidad, potenciada en una ocasión por una panorámica de seguimiento que dota al espacio diegético de mayor perspectiva y amplitud.

Pese a todo lo expuesto, *El ciego de la aldea* no se sustrae totalmente a la influencia de los modos de representación teatrales al uso. De hecho, la película podría ser caracterizada como un producto híbrido, si no fuera porque, cuando utiliza elementos propiamente teatrales como son los decorados, es capaz de superarlos adoptando soluciones que podrían definirse como estrictamente “cinematográficas”. Así sucede en los tres planos que remiten al espacio interior del relato —el 6, 8 y 10 del conjunto— correspondientes a la guarida donde los malhechores mantienen maniatada y amordazada a la víctima del secuestro. Este espacio, resuelto a partir de unos decorados que intentan representar el interior inhóspito de una estancia con varias dependencias, es el que acusa en mayor grado la huella teatral en el conjunto de la película. En su interior se escenifica el desenlace de los acontecimientos de la historia, en su momento de máxima tensión, cuando los bandidos, tras caer en la trampa preparada por los guardias, son finalmente apresados. [Fig. 3] En ese instante, con todos los personajes reunidos, el plano parece quedar congelado por unas décimas de segundo, subrayando la emoción del momento y anticipando el inmediato final feliz.



Fig. 3. El ciego de la aldea

Con todo, pese a la evidente teatralidad de estas escenas interiores y a su deuda con otros espectáculos precinematográficos como el de la representación de cuadros vivos —evocada en ese último plano—,⁵ son una vez más los desplazamientos de los personajes los que superponen el “efecto cinematográfico” a la huella teatral a partir de las entradas y salidas de la cueva que realizan los personajes, siempre por el fondo del campo fílmico, propiciando desplazamientos axiales, que neutralizan automáticamente la posibilidad de identificación del espacio diegético con el escenario teatral, e inscriben rotundamente a la película en la esfera de lo fílmico, donde se sitúa con pleno derecho.

Una consideración bien diferente es la que parece merecer *Don Pedro el cruel*, el filme de Ricardo Baños y Albert Marro rodado en 1911, cuya estrategia discursiva se percibe casi opuesta a la de la cinta anterior. Y todo porque esta película pertenece a la estirpe de las que siguieron la estela trazada por los productos de la tendencia *film d'art*. Con ellas, desde una factura más pretenciosa que preciosista, coincide en el afán de secundar los modelos temáticos y genéricos de la literatura y el teatro — en este caso, el drama de contenido histórico— y, sobre todo, por la imitación explícita de algunas de sus formas discursivas. Como ya se ha dicho, la película reconstruye un episodio de la tumultuosa biografía del rey de castellanoleonés Pedro I, concretamente, el de la conjura urdida

5. Sandro Machetti, en “Del precine al cine de los orígenes”, ha señalado la deuda de esta solución formal con los espectáculos de cuadros vivos, que durante el siglo XIX intentaban reproducir cuadros famosos sobre los escenarios mediante técnicas de representación teatral. Véase en *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, Girona, Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona, 2000, pp. 13-42

contra él por sus hermanastros, y pese a que ha llegado hasta nosotros incompleta, el metraje conservado permite apreciar cómo en el ámbito de la cinematografía española, de forma semejante a lo ocurrido en otros países, había calado el interés por lograr producciones de mayor envergadura argumental y estética. Este fue el caso de la firma Hispano Films, que tres años después del estreno de *El asesinato del duque de Guisa*, seguía el modelo marcado por ella. Sus fundadores Alberto Marro y Ricardo Baños poseían una larga experiencia en la filmación de rodajes de actualidades y apostaron decididamente por el cine de calidad propugnado por la moda francesa. Se trataba de dar prestigio a la productora afrontando obras de más calado, que precisaban, por lo mismo, un mayor esfuerzo en el tratamiento de la puesta en escena. Su empeño, en definitiva, era la forma de adaptarse a las tendencias que marcaban los tiempos.

El metraje conservado de *Don Pedro el cruel* pertenece a la primera parte de la película y suma un total de dieciséis planos, más tres rótulos cuya existencia habla por sí sola de la complejidad argumental que asume el relato si se lo compara con *El ciego de la aldea*, del que lo separan cinco años. Durante ese intervalo, la tendencia general de la producción fílmica fue ir asumiendo la narración de historias cada vez más largas y, en consecuencia, más complejas. Esto comportaba una serie de cambios en las pautas discursivas, que resultaban especialmente relevantes en los aspectos relacionados con la puesta en escena, y una forma de asumirlos fue utilizando aquellos modos propios del teatro que se consideraron idóneos para imprimir calidad y refinamiento a sus producciones, sin por eso renunciar a las estrategias propias del discurso fílmico que podían conjugarse con ellos. En la pelí-



Fig. 4



Fig. 5

Don Pedro el cruel

cula de Baños la apuesta por vincularse a los modos escénicos es firme y explícita ya desde el preámbulo que introduce la película. Se trata de un plano general frontal que muestra el pesado telón ante el que cuatro actores caracterizados como personajes principales de la historia — dos hombres y dos mujeres— desfilan sucesivamente, con entradas y salidas en cuadro desde los laterales. Allí, con el telón a sus espaldas, se van dando a conocer mientras saludan a los supuestos espectadores con varias inclinaciones de cabeza. [Fig. 4] En último lugar y en actitud diferente, un quinto actor hace su aparición a través de la abertura del telón y, tras observar con actitud autoritaria al supuesto público, saluda como los demás y hace mutis ocultándose tras las cortinas. Su actitud y porte característicos anticipan desde ese momento su papel protagonista.

Con este preámbulo, además de inscribir el texto cinematográfico en los límites discursivos de la representación teatral, la instancia enunciativa parece estar reclamando la atención y el interés del público, al que se empeña en situar en el interior de los márgenes del relato a partir de las miradas y los saludos que los actores simulan dirigirle cuando se inclinan frente a la cámara. Por otra parte, el anclaje en la teatralidad y el artificio de la representación son lo suficientemente explícitos como para poner de manifiesto el interés de los autores de la película por incorporarse a la estela de las producciones europeas que preconizaban la artísticidad. En virtud de ella y de las soluciones formales adoptadas, este filme aspira a un rango distinto del que alcanza *El ciego de la aldea*. Frente a su sencillez, las imágenes que enmarcan los planos de *Don Pedro el cruel* evocan cierta fastuosidad, aunque ésta se consiga con ropajes de guardarropía y con los decorados de cartón piedra que simulan los espacios interiores. Por ellos se mueve un amplio grupo de personajes principales, con su correspondiente elenco de figurantes, que dan a las imágenes cierto tono operístico.⁶ [Fig. 5] Desde uno de esos espacios interiores se inicia la historia, una vez finalizado el preámbulo de los saludos, cuando, en un nuevo guión teatral, el telón se descorre y da paso al primer ámbito del relato, que simula una estancia del regio palacio medieval. Su insoslayable apariencia acartonada, evoca de inmediato el espectáculo escénico, pese a la disposición oblicua que guardan los decorados frente al eje de la cámara. Así, se produce un efecto doble de carácter antagónico, derivado de la combinación de ese envoltorio de vocación escénica con el empleo de un punto de vista que no remite a la visión frontal convencional del espectador teatral, cuya presencia se

6. Las películas de esta tendencia solían contratar a compañías teatrales completas para dar vida a los personajes de la historia, con el lastre que eso solía implicar para el estilo de interpretación.

reclamaba momentos antes con los saludos actorales. Esta paradójica dicotomía, observable en otros momentos de la película, no hace sino evidenciar la actitud de buena parte

del cine del momento, que se movía oscilando entre la asunción de los modos teatrales y la recurrencia a las pautas fílmicas acuñadas durante esos primeros años.

Y en medio de esa tensión y mixtura de modos discursivos, la actuación de los intérpretes es otro ingrediente a añadir como rasgo determinante en el conjunto de la película. Con sus movimientos lentos y sus gestos marcados, los actores tratan de imprimir solemnidad a la situación dramática, según el estilo de actuación ceremonioso y enfático propio de la escena decimonónica, más acusado, si cabe, en la representación de los melodramas. Aunque, también en este caso estos usos escénicos se vean contrarrestados por los desplazamientos axiales que los personajes realizan en el interior del encuadre, la mencionada hiperactuación no deja de resultar un lastre que priva a la película del porcentaje de ligereza y naturalismo observados en *El ciego de la aldea*.

Pese a todo, en ese diálogo permanente que mantienen entre sí los modos teatrales y cinematográficos, la balanza parece decantarse del lado de estos últimos también en el filme de Marro y Baños, sobre todo, si tenemos en cuenta las múltiples perspectivas desde las que se nos presenta la historia, pues, aunque no podemos valorar en su conjunto, el metraje existente permite observar una pluralidad de puntos de vista derivados no sólo de los diversos emplazamientos de la cámara en los escenarios naturales al aire libre que se dan en el filme, sino del uso de las diferentes escalas habidas en los encuadres —en forma de plano americano, plano medio y primer plano— detectadas en el conjunto mayoritario de planos generales. Al respecto, es ilustrativa la inclusión en el relato de un punto de vista interno que corresponde al momento en que el personaje de Pedro I se ve sorprendido por el anónimo que alguien ha dejado sobre su mesa. Cuando el rey se dispone a leerlo, el inserto de un plano con el texto del escrito remite hábilmente a su punto de vista y facilitita, de paso, su contenido a los espectadores. Detalles como estos son los que evidencian hasta qué punto los usos de la gramática fílmica se imbricaban con total naturalidad con aquellos otros procedentes de la escena, en un juego de equilibrios expresivos que, incluso en las películas más teatralizantes, acababan inclinando inevitablemente la balanza a favor de los modos de representación genuinamente cinematográficos.

De las reflexiones hechas hasta aquí, se puede deducir cómo la huella del teatro siguió marcando con insistencia la piel del celuloide durante la segunda y tercera décadas de su existencia. Pero también es cierto, a raíz de los visto, que en algunas de las películas más tempranas dicha impronta parece diluirse en beneficio de los modos específicamente fil-

micos. Ambas tendencias no harían sino prefigurar el peso específico que el hecho teatral ha tenido y sigue teniendo en la propia existencia del cine. Por otra parte, una segunda conclusión tendría que ver con el nivel expresivo de las producciones españolas del período, cuyas pautas de actuación demuestran un buen conocimiento por parte de nuestros cineastas primitivos de las tendencias formales habidas en el emergente sistema de representación fílmico. Al poner en juego unas estrategias discursivas semejantes a las que eran moneda de uso general, se demuestra cómo, aún dentro de las consabidas limitaciones estructurales que soportaban las empresas productoras españolas, éstas fueron capaces de generar unos productos fílmicos de resolución más que aceptable.⁷

Bibliografía

- Gaudreault, André: *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- Machetti, Sandro: "Del precine al cine de los orígenes", en *Què és el precinema? Bases metodològiques per a l'estudi del precinema*, Girona, Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona, 2000, pp. 13-42.
- Pérez Perucha, Julio: "La singular trayectoria de Cuesta, Valencia" en *Archivos de la Filmoteca* nº 2, 1989, pp. 46-53.
- Rey Reguillo, Antonia del: "La pasión obstinada del primer cine valenciano", en *Archivos de la Filmoteca* nº 33, 1999, pp. 54-69.
- Salt, Barry: *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, Londres, 1992.
- Vardac, Nicholas: *Stage to Screen. Teatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*, New York, Da capo, 1987.

Abstracts

Early Spanish filmmakers, the mark of the stage

In the early years of the cinema, the mark of theatrical ways of performing is clear from various kinds of film. With the *film d'art* tendency, this aspect is reinforced; however, even in the films that were most dependent on theatrical methods, the particular methods of the cinema end up imposing themselves. Spanish cinema offers revealing examples

7. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación GV05/114, financiado por la Generalitat Valenciana y desarrollado por el grupo CITur en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia.

of this, thus demonstrating its creative ability and skill, despite the feebleness of its film industry.

Cinéastes premiers espagnols, la trace de la scène

Au cours des premières décennies du cinéma, la trace des genres théâtraux de représentation est manifeste dans les différentes cinématographies. Cependant, avec la tendance *film d'art*, cette ligne se renforce. Même dans les films les plus dépendants des formes scéniques, les genres spécifiques du cinéma finissent par s'imposer. La filmographie espagnole offre des exemples révélateurs à ce sujet, ce qui démontre sa capacité et son adresse créatrices malgré la faiblesse de son industrie.

Cinema i teatre: influències i contagis



Museu del Cinema
Col·lecció Tàrradellas



Ajuntament  de Girona

■ Publicació de les ponències i comunicacions presentades en el V Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema que, sota el títol ***Cinema i teatre: influències i contagis***, es va celebrar a la ciutat de Girona els dies 17 i 18 de març de 2005, organitzat pel Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol i el Departament de Geografia, Història i Història de l'Art de la Universitat de Girona.

Edita: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol /
Ajuntament de Girona
Sèquia, 1 - 17001 Girona - Tel: 972 412 777 - Fax: 972 413 047
museu_cinema@ajgirona.org - www.muscudelcinema.org

Edició: Desembre 2006

Coordinació científica: Àngel Quintana
Coordinació tècnica: Jordi Pons i Montse Puigdevall

Realització: Palahí, AG
Tel. 972 20 26 92
www.palahi.es - info@palahi.es

ISBN: 84-8496-038-2

Dipòsit legal: Gi. 1.322-2006

© *d'aquesta edició:* Fundació Museu del Cinema-Col·lecció
Tomàs Mallol / Ajuntament de Girona

© *del text:* Àngel Quintana, Tom Gunning, Begoña Soto,
Daniel Sánchez Salas, Lluïsa Suárez, Jordi Artigas,
François de la Bréteque, Antonia del Rey, M. Encarnació
Soler, Gloria Camarero, Gloria Fernández Vilches, Pablo
Iglesias, Javier López Izquierdo, Juan Carlos de la Madrid,
José Javier Marzal, Francesc Massip, Alejandro Montiel,
Magdalena Brotons, Josep Calle, Iolanda Ribas, M. Begoña
Sánchez Galán, Jaume Duran, Mariona Bruzzo

(text legal corresponent als drets de copyright)

Índex

Presentació	
Jordi Pons.....	9
Introducció. Algunes filiacions del cinema respecte al teatre	
Àngel Quintana.....	13
PONÈNCIES	
El naixement del cinema a partir de l'esperit de la modernitat	
Tom Gunning.....	19
Lo nuevo y lo viejo. El cinematógrafo y la resistencia al cambio de los espacios teatrales	
Begoña Soto.....	51
Cine de complemento. El espectáculo de varietés en España hasta 1914	
Juan Carlos de la Madrid.....	63
El melodrama teatral y el nacimiento de la narratividad fílmica: el cine de David Wark Griffith	
José Javier Marzal.....	97
Teatre i actors teatrals en els orígens del cinema italià	
Aldo Bernardini.....	123
Les Passions en el cinema dels orígens i els seus models teatrals	
Francesc Massip, Alejandro Montiel.....	135
COMUNICACIONS	
Su majestad el cine. El teatro por horas y su recreación del cine de los orígenes	
Daniel Sánchez Salas.....	181
L'ús del cinema en les representacions teatrals anteriors a 1910	
Lluïsa Suárez.....	191

La llanterna a l'òpera i al teatre. El fugaç pas dels <i>espectres lluminosos</i> per Barcelona (1863-1864) Jordi Artigas	201
Théâtre de marionettes et cinéma des premiers temps François de la Bréteque	219
Cineastas primitivos españoles, la huella de la escena Antonia del Rey	229
La sarsuela i el cinema: un exemple de simbiosi entre dos espectacles populars M. Encarnació Soler	241
Las versiones fílmicas de zarzuelas en el marco del pintoresquismo español de los años veinte Gloria Camarero	259
De la òpera al cine: Geraldine Farrar Gloria Fernández Vílches	277
Influencias discursivas del teatro norteamericano de finales del s. XIX y principios del XX en la formulación del cine clásico de Hollywood Pablo Iglesias	287
<i>La aventura interior</i> . El paso de la diégesis a la mimesis en los antecedentes del cine (1900-1916) Javier López Izquierdo	297
ALTRES COMUNICACIONS SOBRE ELS ANTECEDENTS I ORÍGENS DEL CINEMA	
Interrelaciones entre los orígenes del cine y las corrientes artísticas en la Francia de finales del siglo XIX: el tren en el cine y la pintura Magdalena Brotons	311
Gijón 1900. Visita de la família reial espanyola Josep Calle, Iolanda Ribas	319
Publicidad precinematográfica: conceptos para un primer cine publicitario M. Begoña Sánchez Galán	327
Aproximació als elements i temàtiques dels orígens de l'animació cinematogràfica Jaume Duran	333
El teatre en el cinema. 1896-1914. El fons de la Filmoteca de Catalunya Mariona Bruzzo	341
Nota biogràfica dels autors	347